

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

**Begründet von Heinrich Schröder · Fortgeführt von
Franz Rolf Schröder**

**In Verbindung mit
Heinz Otto Burger · Johannes Janota
Sebastian Neumeister · Franz K. Stanzel**

**herausgegeben von
CONRAD WIEDEMANN
Neue Folge · Band 38, 1988**

69. Band der Gesamtreihe



Carl Winter · Universitätsverlag

INHALTSVERZEICHNIS

Leitautsätze

Alt, Peter-André, Berlin: Hölderlins Vermittlungen, Der Übergang des Subjekts in die Form	120
Beck, Hans-Joachim, Albstadt: „Malina“ oder die Romantik. Literarische Rezeption und Komposition in Ingeborg Bachmanns Romantrilogie „Todesarten“	304
Bergelt, Martin, München: „Je suis Rousseau! Je suis Rousseau!“ Psychopathie als Aufklärungskritik? – Ein werkbiographischer Versuch . .	265
Beyer, Manfred, Düsseldorf: Moderne englische Dramen als Spiegel der „conditio humana“.	325
Bode, Christoph, Kiel: Goldings verächtlicher Sisyphos, Text und Autorenintention in „Pincher Martin“	151
Brazaitis, Kristina, Melbourne: Kristijonas Donelaitis in Johannes Bobrowski's „Litauische Claviere“ (Lithuanian Pianos). German variations on a Lithuanian theme	185
Breuer, Horst, Marburg: Oscar Wildes „The Importance of Being Earnest“ als modernes Drama	444
Fechner, Jörg-Ulrich, Bochum: Diderots Briefe an Carl Philipp Emanuel Bach im ursprünglichen Wortlaut. Funktionen der zeitgenössischen Rezeption an einem pragmatischen Beispiel der Publizistik	88
Fischer-Seidel, Therese, Gießen: Oscar Wilde: Ästhetizismus und Popularität	429
Graves, Herbert, Gießen: Selektionsprinzipien und Literaturbegriff in der anglistischen Literaturgeschichtsschreibung	3
Hempfer, Klaus, W., Berlin: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)	251
Hillach, Ansgar, Frankfurt am Main: „Man führt Krieg, ob man Formen erfindet oder durch Darstellung ruiniert ...“ Zur sprachlichen Konstitution von Polemik und Satire nach Carl Einsteins Wiederaufnahme der Kubismus-Theorie (1923)	140
Kellermann, Henryk, Bonn: „Good, Murderous Melodrama“: Die Harmonie von Aussage und Erzähltechnik im frühen Dickens-Roman „Oliver Twist“	411
Klein, Holger M., Norwich: Ortsbestimmung und Raumsymbolik bei Shakespeare	67
Knape, Joachim, Bamberg: Die Problematik unseres Geschichtsbegriffs fürs Mittelalter	15
Kohlenbach, Margarete, Sussex: Puppen und Helden. Zum Fatalismusglauben in Georg Büchners Revolutionsdrama	395
Konersmann, Ralf, Hagen: Goethes „Subjektivität“.	106
Peters, Ursula, Aachen: Frauenliteratur im Mittelalter? Überlegungen zur Trobairitzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung	35

Rocher, Daniel, Aix-en-Provence: Das Motiv der ‚felix culpa‘ und des betrogenen Teufels in der „Vie du pape Grégoire“ und in Hartmanns „Gregorius“	57
Schmidt, Ricarda, Caen: Frauenphantasien über Frauen und Natur	168
Späth, Eberhard, Erlangen: Isaak, Iphigenie und andere. Zum Thema des Kindsofers in der englischen Literatur	291
Zeller, Rosmarie, Freiburg/Schweiz: Dichter des Barock auf den Spuren des Kratylus. Theorie und Praxis motivierter Sprache im 17. Jahrhundert	371

Kleine Beiträge

Berlin, Jeffrey B., Philadelphia: Carl Zuckmayer and Ben Huesch: Unpublished Letters about Stefan Zweig's Suicide	196
Mayer, Mathias, Frankfurt: „Die Liebe auf dem Lande“. Ein Lenz-Zitat bei Hofmannsthal	338
Olzien, Otto H., Göttingen: Goethe, die Farben und die Sprache. Bemerkungen zu Albrecht Schöne: Goethes Farbentheologie	455
Welzig, Werner, Wien: Verwischte Spuren. Zu und aus Anlaß von Helmut Arntzens Musil-Kommentar („Der Mann ohne Eigenschaften“)	343

Besprechungen

Borchardt, R.: „Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch“, mit einem Essay von Botho Strauß, von H. Hummel	356
Corbea, A. / Nicolae, O. (Hrsg.): Interferențe culturale româno-germane. Rumänisch-deutsche Kultur-Interferenzen, von A. v. Brunn	228
Dombrowa, R.: Strukturen in Shakespeares „King Henry the Sixth“, von H. Keiper	229
Gallagher, C.: The Industrial Reformation of English Fiction. Social Discourse and Narrative Form 1832-1867. – Kestner, J.: Protest and Reform. The British Social Narrative by Women 1827-1867. – Foster, Sh.: Victorian Women's Fiction. Marriage, Freedom and the Individual, von H. G. Klaus	232
Galle, R.: Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik, von A. Kablitz	465
Griep, W. / Jäger, H.-W. (Hrsg.): Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen, von M. Maurer	353
Häntzschel, G. (Hrsg.): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation, von K. Fliedl	200
Haug, W.: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung, von M. Curschmann	348
Hauschild, J.-Ch.: Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekannten Büchnerbriefen, von H. Schmidt	224

Herget, W. / Jochum, K. P. / Weber, I. (Hrsg.): Theorie und Praxis im Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts. Studien zur englischen und amerikanischen Literatur zu Ehren von Willi Erzgräber, von H. Foltinek	359
Kiesel, H.: Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, von U.-K. Ketelsen	463
Knudsen, J. B.: Justus Möser and the German Enlightenment, von R. Stauf	212
Meyer-Kalkus, R.: Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affek- tendarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von „Agrippina“, von Th. Borgstedt	210
Nägele, R.: Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung – „Uneßbarer Schrift gleich“, von P.-A. Alt	217
Packalén, S.: Zum Hölderlinbild in der Bundesrepublik und der DDR, von O. v. Weerdenburg	220
Saluszinsky, I.: Criticism in Society: Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, J. Hillis Miller. – Said, E. W.: The World, the Text, and the Critic. – Barker, F. et al. (eds.): Literature, Politics and Theorie: Papers from the Essex Conference 1976–84, von Ch. Bode	471
Schneider, U.: Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850–1920, von H. G. Klaus	358
Sieverding, N.: Der ritterliche Kampf bei Hartmann und Wolfram. Seine Bedeutung im „Erec“ und „Iwein“ und in den Gahmuret- und Gawan- Büchern des „Parzival“, von O. Ehrismann	205
Strohschneider, P.: Ritterromantische Versepiik im ausgehenden Mit- telalter. Studien zu einer funktionsgeschichtlichen Textinterpretation der „Mörin“ Hermanns von Sachsenheim sowie zu Ulrich Fueters „Per- sibein“ und Maximilians I. „Teuerdank“, von H.-J. Ziegeler	458
Unterreitmeier, H.: Tristan als Retter, von D. Mieth	203
Voges, M.: Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts, von R. Baasner	461
Vogt, D.: Ritterbild und Ritterlehre in den lehrhaften Kleindichtung des Stricker und im sog. Seifried Helbling, von O. Ehrismann	351
Weinreich, R.: The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac. A Study of the Fiction, von H. Isernhagen	363
Ziegeler, H.-J.: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen, von J. Heinzle	207
Editorial	1
Ankündigungen	477
Eingesandte Literatur	236, 366, 478

Goldings verächtlicher Sisypchos

Text und Autorenintention in „Pincher Martin“

I.

Wohl kaum ein lebender englischer Schriftsteller von Rang hat sich so bereitwillig, so ausführlich und häufig zu seinen eigenen Werken geäußert wie William Golding. Der Nobelpreisträger von 1983 ist – seit in den fünfziger Jahren sein erster Roman *Lord of the Flies* zum Bestseller und *campus classic* avancierte – nicht müde geworden, in Interviews, Vorträgen und Essays seine Romane (mittlerweile zehn an der Zahl) nicht nur zu kommentieren, sondern sogar regelrecht zu erklären, worum es in ihnen „eigentlich“ gehe.

Diese bei modernen Autoren eher selten anzutreffende Auskunftsbereitschaft wird von Publikum wie Kritik durchaus geschätzt, gelten doch Goldings Romane – am wenigsten noch *Lord of the Flies* – als ungewöhnlich komplex, schwierig und anspruchsvoll, als mitunter erst in einem zweiten Lesedurchgang zu meistern. Nun mag man solche Schwierigkeit als Mal besonderer literarischer Güte auffassen, wie es etwa der Golding-Experte Norman Page tut: „There is no reason to suppose that a major writer's 'codes' can be easily cracked: it is only unimportant writers who fail to challenge, tease, perplex, and sometimes outwit as well as excite their readers and critics“¹. Golding selbst hat sich zu solch programmatischer Irritation bekannt: Auf den Vorhalt, einer seiner Romane habe Leser und Kritiker geradezu verärgert, antwortete der zufriedene Autor: „Good, good, good“, und auf die nachgeschobene Erklärung, „wegen seiner merkwürdigen Struktur“: „Splendid“².

Doch ein Ärgernis bleibt diese Art literarischer Verschlüsselung sicherlich für viele, wenn nicht die meisten – in erster Linie natürlich für Schüler und Studenten, die möglichst knapp und präzise die Frage beantworten sollen, „was der Dichter uns damit sagen will“, und die dann, in höchster Not, Briefe verfassen wie etwa den folgenden, von Golding selbst idealtypisch nachgezeichneten:

Dear Mr. Golding, I and my friend so and so have read your book (...) and we think so forth and so forth. However there are some things in it which we are not able to understand. We shall be glad therefore if you will kindly answer the following forty-one questions. A prompt reply would oblige as exams start next week³.

Solch ein Gang – nicht: „zu den Müttern“, sondern: zu den Autoren – hat allerdings spätestens seit Wimsatts und Beardsleys klassischem Artikel *The Intentional Fallacy* von 1946 innerhalb der Literaturwissenschaft keinen besonders guten Ruf. „Critical inquiries“, so schrieben die beiden Amerikaner, „are not settled by consulting the oracle“⁴. Wenn der Autor seine Absicht verwirklicht habe, zeige der literarische Text selbst, was sein Verfasser vorgehabt habe; sei er

aber erfolglos geblieben, so habe seine Absicht keinerlei Relevanz für den vorliegenden Text⁵.

Daß der Ruf nach dem Autor als dem Schiedsrichter über „die“ Bedeutung des Textes fast immer einer interpretatorischen oder analytischen *Notlage* entspringt, hat der greise Shakespeare-Kenner G. Wilson Knight auf liebenswert einfache – darf man sagen: englische? – Weise unlängst in einem Interview herausgestrichen:

You must not be led astray by ‘intentions’, the ‘intentions’ of the artist. It will generally be found that you give the artist the sort of ‘intentions’ that you develop by yourself thinking of the artform. Well now, if you’re in direct contact with the artform, you don’t need to bring in ‘intentions’ at all. You only bring it in when you’re a little bit unhappy about the artform, and you say, “What’s this for? Well, I don’t know – it might be this – well, I think his *intentions* anyway were ...” (...) But if you see clearly something in the artform, you can state it. It’s there whether the artist intended it or not⁶.

Und fortfahrend berief Knight sich auf A. C. Bradley, den anderen großen Shakespeareanier, der sinngemäß in einer Auslegungsfrage gesagt hatte: “Whether this was in Shakespeare’s mind when he wrote it, I don’t know – but it’s what came out of it”⁷.

Nun weilt William Golding jedoch bekanntlich noch unter den Lebenden, ist also greifbar, er hat sich auch, wie erwähnt, über einen Zeitraum von immerhin 30 Jahren außerordentlich bereit gezeigt, die hinter seinen „schwierigen“ Romanen stehenden Absichten konkret darzulegen, und, was noch wichtiger ist, er hat sich, zumindest in den frühen Jahren, ausdrücklich nicht zu jenen gezählt, die meinen, die Bedeutung eines literarischen Textes sei eine Angelegenheit des Lesers, oder gar, ein literarischer Text habe so viele Bedeutungen wie Leser.

Ganz im Gegenteil: Golding versteht seine Romane als Ausdruck seiner *bewußten* Intention – wenn dieser Pleonasmus gestattet ist⁸ –, und spricht daher – anders als viele seiner Kollegen – dem Leser wie dem Kritiker ab, seine Bücher besser verstehen zu können als er, der Autor:

He can understand it in a different way, but I would guess that he can’t understand it in a better way, because [when the writer] is writing his book – he gets to know his book in a way no critic can possibly know it, even if he reads it twenty times⁹.

Der Autor, so der frühe Golding, übe die vollkommene Kontrolle über sein Werk aus¹⁰.

Als er 1959 von dem bekannten Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler Frank Kermode in einem Radiointerview gefragt wurde, wie er es denn dann mit dem weithin akzeptierten Diktum D. H. Lawrences hielte, nach dem man nie dem Erzähler, sondern allein der Geschichte trauen solle – “Never trust the teller, trust the tale.” –, antwortete Golding mit kaum zu überbietender Deutlichkeit:

Oh, that’s absolute nonsense. But *of course* the man who tells the tale if he has a tale worth telling will know exactly what he is about, and this business of the artist as a

sort of starry-eyed inspired creature, dancing along, with his feet two or three feet above the surface of the earth, not really knowing what sort of prints he's leaving behind, is nothing like the truth¹¹.

Diese Kardinalfrage, ob man dem Autor oder dem Text trauen solle, ist zwar, wie George Steiner bissig bemerkte, von den „deconstructionists“ nun originell umgangen worden – am besten traue man *weder* dem Autor, *noch* dem Text ... –¹², doch scheint mir, bei allem Respekt, das Problem im Kern noch unzureichend beleuchtet, und damit komme ich zum eigentlichen Thema: Welche Lage entsteht für die Literaturwissenschaft, wenn der „größte anzunehmende Unfall“ eintritt, wenn also die spontane Rezeption eines literarischen Textes – bei Leserschaft wie Kritik – in einem eklatanten Widerspruch zu den expliziten Absichten seines Autors steht? Von welcher Machart ist ein Text, der solch divergierende Aneignung provoziert? Wie ist eine Rezeptions-Situation zu bestimmen, in der solches möglich ist?

Ich möchte diese Fragen anhand von Goldings Roman *Pincher Martin* von 1956 beantworten, ein Beispiel, das aus drei offensichtlichen Gründen gewählt wurde: zum ersten wegen der bekannten Haltung Goldings in der Frage der Autorenintention und wegen seiner klaren Stellungnahme zu *Pincher Martin*; zum zweiten, weil *Pincher Martin* gemeinhin als Goldings „schwierigster“¹³, als sein „problematischster“¹⁴, sein „formal und intellektuell beeindruckendster Roman“¹⁵ gilt, als sein „gewagtestes Experiment bis dato“¹⁶ – ein „herausfordernd“¹⁷ Text also, der in besonderem Maße – anders als ein Text, über den leicht Einigkeit zu erzielen wäre – Aufschluß verspricht über die effektive Reichweite der Deutungsansprüche des Autors einerseits und der „Textualisten“ andererseits. Zum dritten, weil die tatsächliche Rezeption von *Pincher Martin*, direkt nach Erscheinen des Romans, so eigentümlich ausfiel, daß spätere Kritiker, nun im vorteilhaften Besitz von Goldings eigener Deutung, nur kopfschüttelnd und harsch über ihre Kollegen urteilen konnten. Denn obwohl Golding sich so sicher war, die Möglichkeit einer „Fehlinterpretation“ ausgeschlossen zu haben – „nobody can possibly mistake what I mean“¹⁸ –, war das kritische Echo für ihn eher niederschmetternd: „Most critics“, so urteilt rückblickend Peter Green, „completely missed [the book's] point“¹⁹. Frank Kermode spricht ebenfalls resümierend von einer „unverständigen“ Rezeption²⁰, und W. J. Harvey schreibt gar: „[The reviews of *Pincher Martin* show] just how bad contemporary reviewing can be (...) one finds a simple inability to understand the novel. (...) *Pincher Martin* is not an easy book, but it is not *that* difficult“²¹. Dies gilt es, im folgenden zu überprüfen.

II.

Obwohl es keine „neutrale“, unvoreingenommene „Inhaltsangabe“ eines literarischen Textes geben *kann*, weil jede Art von „Nacherzählung“ – gerade sog. schwieriger Texte – unweigerlich schon eine Vor-Interpretation einschließt, sei hier der Versuch gewagt, den Roman *Pincher Martin* in einigen Sätzen möglichst

„unparteiisch“ zu charakterisieren²². In *Pincher Martin* erfahren wir die Geschichte des Marineleutnants Christopher Hadley Martin, der eines Nachts, als sein Zerstörer mitten im Atlantik von einem feindlichen Torpedo getroffen wird, über Bord stürzt. Nach schrecklichem Kampf mit der wilden See – in dem Martin seine schweren Stiefel mühsam und unter Verrenkungen abstreift, um überhaupt eine Überlebenschance zu haben – wird er auf eine vollkommen unbelebte Felseninsel geworfen – verletzt, halb ertrunken, völlig entkräftet. Dort klammert er sich fest – „wie eine Nafschnecke“ –, kriecht mehr als klettert den Felsen hinauf, quälend-langsam, besessen nur von einem Gedanken: zu überleben.

Wohlgermerkt: wir *erfahren* die Geschichte, denn *erzählt* wird eigentlich nichts. Der Roman ist durchgehend, bis auf den Schluß, in der *personalen* Erzählsituation gehalten (nach Stanzel, *Theorie des Erzählens*), d. h. obwohl uns der Protagonist in der grammatischen dritten Person begegnet, fehlt doch ein auktorialer Erzähler, der das Geschehen für uns „aufbereiten“ würde: Vielmehr stecken wir als Leser quasi in Martins Kopf, können die Welt um ihn herum nicht anders wahrnehmen, als sie sich in seinem Bewußtsein widerspiegelt, so subjektiv, zerrissen, bisweilen chaotisch, immer aber ohne die sichere Distanz der traditionellen auktorialen oder Ich-Erzählung. Wir befinden uns in einem Bewußtseinsstrom. Dazu später mehr.

Christopher Martin ist schutzlos den erbarmungslos wütenden Elementen ausgesetzt. Doch er ist nicht ohne Hoffnung: „(...) I've got health and education and intelligence. I'll beat you.“ (*PM*, 77). In seinem Verstand und im Bewußtsein seiner Identität sieht er die Voraussetzungen seines Überlebens: „Christopher Hadley Martin. Martin. Chris. I am what I always was.“ (*PM*, 76). So gibt er sich daran, ganz auf sich gestellt, seine nackte Existenz zu sichern: Ausgehungert ißt er Muscheln, Seeanemonen, versucht gar Tang. Er benennt die verschiedenen Teile „seiner“ Insel. Er baut aus Steinen ein Mal, damit ihn eventuell vorbeifahrende Schiffe entdecken können. Er beginnt, Riesenmuster aus Tang zu legen, damit er auch aus der Luft auffällt.

Die „Schilderung“ (ich setze diesen Begriff bewußt in Anführungszeichen) dieses Überlebenskampfes ist immer wieder unterbrochen durch „flashbacks“, Rückblenden im Bewußtsein Christopher Martins, in denen wir etwas über seine Vergangenheit erfahren – die wenig erfreulich ist: Welche Episoden auch in seiner Erinnerung auftauchen, immer ist er der Böse. Er lügt und betrügt, verführt die Frauen seiner Freunde, geht gar bis zur versuchten Vergewaltigung und zum Mordanschlag, will immer nur raffen, haben, was andere haben, koste es, was es wolle. Es ist nur konsequent, daß ihm, dem Berufsschauspieler, von seinen Kollegen bei den Proben zu einer mittelalterlichen Moralität die Rolle der Habgier angetragen wird:

This painted bastard here takes anything he can lay his hands on. Not food, Chris, that's far too simple. He takes the best part, the best seat, the most money, the best notice, the best woman. He was born with his mouth and his flies open and both hands out to grab. He's a cosmic case of the bugger who gets his penny and someone else's bun. (*PM*, 120).

Christopher Martin – sein Spitzname „Pincher“, also „Dieb, Klauer“, spricht es aus – ist, was immer er nun auf dem Felseneiland darstellt, zuvor ein durch und durch unangenehmer Zeitgenosse gewesen.

Erschwert wird Pincher Martins Überlebenskampf durch den Umstand, daß ihm die Realität seiner Insel mehr und mehr zu entgleiten droht. Es häufen sich Ereignisse, die er sich logisch nicht erklären kann – ein großer roter (also gekochter!) Hummer begegnet ihm, Teile der Insel scheinen mit einem schmierigen Schleim bedeckt, mit gelöstem Guano, denkt er, bis ihm einfällt, daß Guano nicht wasserlöslich ist usw. . Der Wahnsinn droht Pincher Martin gänzlich zu übermannen, als er schließlich erkennt, weshalb die Form der Felseninsel, an die er sich klammert, ihm so unheimlich vertraut vorkommt: Sie gleicht exakt der seines verlorenen Backenzahnes!

In dem Versuch, noch das Irrationale zu rationalisieren, diagnostiziert Pincher Martin, er leide an Halluzinationen, sei eben wahnsinnig geworden – „Madness would account for everything, wouldn't it?“ (*PM*, 180). Er setzt alles daran, den Zweifel nicht aufkommen zu lassen, die *ganze* Wirklichkeit seiner Insel sei eine illusionäre, eine bloß vorgestellte.

In diesem Ringen um Existenz und Verstand erinnert sich Pincher Martin auch eines Gesprächs mit seinem tiefreligiösen Freund Nat, der ihm die Wichtigkeit eines „richtigen“ Verhältnisses zum Sterben, zum Tod klarmachen wollte. Man müsse sich beizeiten, so Nat, eine „technique of dying“ aneignen, eine Kunst des „Hinübergehens“ sozusagen, denn davon hänge die Qualität des „Danach“ ab: „Take us as we are now and heaven would be sheer negation. Without form and void. You see? A sort of black lightning destroying everything that we call life.“ (*PM*, 70).

Der Roman neigt sich seinem Ende zu. Pincher Martins Bewußtsein verliert mehr und mehr die Kontrolle, er fürchtet den „schwarzen Blitz“, von dem Nat sprach, die reine Negation, die Vernichtung seines Ich. Eine Stimme fragt: „Have you had enough, Christopher?“ – „Enough of what?“ – „Surviving. Hanging on.“ (...) „I have a right to live if I can!“ – „Where is that written?“ – „Then nothing is written.“ – „Consider.“ (*PM*, 194–196). Sich daran klammernd, er habe es nur mit einem Wahnbild seines zerrütteten Geistes zu tun, widerspricht Pincher: „I will not consider! I have created you and I can create my own heaven.“ – „You have created it.“ (*PM*, 196). Doch Pincher Martin kann nicht nachgeben, kann nicht loslassen, wie im Leben, so im Sterben: „I spit on your compassion! (...) I shit on your heaven!“ (*PM*, 199, 200). Während der Fels zum Nichts zerkrümelt und von Pincher Martin nichts bleibt als das Zentrum seines Bewußtseins und ein paar Scheren (wie die eines Krebses), die ineinander verkeilt sind, wächst der „schwarze Blitz“ des Nichts ins Unermeßliche, greift den Rest an, „in a compassion that was timeless and without mercy“ – in zeitlosem, gnadenlosem Mitleid (*PM*, 201).

Doch das ist noch nicht das Ende des Romans. Im letzten Kapitel – nun in *auktorialer* Erzählperspektive – erfährt der Leser, daß der Leichnam Pincher Martins an der Küste einer britischen Insel angeschwemmt worden ist. Ein zuständiger Seeoffizier und ein Ansässiger sprechen über das Schicksal des Toten. Ob der noch viel gelitten habe, will der Einheimische wissen. Nein, die Antwort des

erfahrenen Offiziers, "He didn't even have the time to kick off his seaboots" (*PM*, 208). Man erinnert sich: dieselben Seestiefel, die Pincher Martin sich mühevoll auf Seite 4 des Romans ausgezogen hatte und deren Verlust er wiederholt beklagte!

Will man den Roman stimmig machen, so scheint nur eine Lösung zu bleiben: Pincher Martin ist tatsächlich schon ertrunken, *bevor* er seine Stiefel loswerden konnte. Was wir gelesen haben, war demnach, entgegen dem Anschein, nicht der Bericht vom Überlebenskampf eines Schiffbrüchigen, sondern es war ein Blick in ein Bewußtsein, das sich weigert, die Tatsache des körperlichen Todes zu akzeptieren, verbissen weiter kämpft und sich eine eigene Welt schafft. Goldings *Pincher Martin* ist, ähnlich wie Aldous Huxleys *Time Must Have a Stop* (1944) oder Ambrose Bierce' Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* oder Ernest Hemingways Kurzgeschichte *The Snows of Kilimanjaro* (1936), der überaus gewagte Versuch, ein Bewußtsein nach dem Tode (oder im Augenblick des Todes) literarisch abzubilden oder zu evozieren.

Die Philosophie der Romanfigur Nat, daß nämlich die Art des „Hinübergehens“ die Art des „Danach“ bestimme, gibt in der Tat eine Art Schlüssel für den Roman ab: Pinchers Jenseits besteht aus genau jenem Sichklammern, Nicht-loslassen-können, das auch sein Diesseits schon prägte. Jedem sein eigenes „Danach“, sein eigenes Purgatorium. So wollte auch Golding seinen Roman verstanden wissen; in der „Radio Times“ gab er folgende Lesehilfe:

Christopher Hadley Martin had no belief in anything but the importance of his own life, no God. Because he was created in the image of God he had a freedom of choice which he used to centre the world on himself. He did not believe in purgatory and therefore when he died it was not presented to him in overtly theological terms. The greed for life which had been the mainspring of his nature forced him to refuse the selfless act of dying. He continued to exist separately in a world composed of his own murderous nature. His drowned body lies rolling in the Atlantic but the ravenous ego invents a rock for him to endure on. It is the memory of an aching tooth. Ostensibly and rationally he is a survivor from a torpedoed destroyer: but deep down he knows the truth. He is not fighting for bodily survival but for his continuing identity in face of what will smash it and sweep it away – the black lightning, the compassion of God. For Christopher, the Christ-bearer, has become Pincher Martin who is little but greed. Just to be Pincher is purgatory; to be Pincher for eternity is hell²³.

In dem schon erwähnten Interview mit Frank Kermode ergab sich dazu folgender Wortwechsel:

G.: My point is really this you see: that you meet a Christian – he thinks that when he dies he will either have devils with three-pronged forks and forked tails or angels with wings and palms. If you're not a Christian and die, then if the universe is as the Christian sees it, you will still go either to heaven or hell or purgatory. But your purgatory, or your heaven or your hell won't have the Christian attributes.

K.: No, they'll be the things you make yourself.

G.: They'll be the things you make yourself, and that's all there is to it. And that Pincher was a pincher. He'd spent the whole of his life acquiring things that really belonged to other people, and bit by bit they were taken away from him in purgatory, till he ended as what he was²⁴.

Doch die ersten Kritiker hatten den Roman ganz anders gelesen, eher als einen Abenteuer- oder Seeroman. Vier Beispiele mögen genügen: Zunächst Kingsley Amis im „Spectator“ (9. 11. 1956): Pincher Martin kämpfe, „(...) until madness, delirium and (presumably) death overcome him“²⁵. „Presumably“ – also „vermutlich“ –, und auch das noch vorsichtig in Klammern gesetzt! Der Tod Pinchers auf S. 2 wird mit keinem Wort erwähnt! Auch im zweiten Beispiel, Ronald Brydens Rezension im „Listener“ (29. 11. 1956), findet sich keinerlei Hinweis darauf, daß sich offensichtlich das ganze Geschehen des Romans lediglich im Bewußtsein des toten Protagonisten abspielt. Brydens Besprechung nimmt keine Notiz vom Schlußkapitel²⁶! Der dritte Rezensent, Wayland Young in der „Kenyon Review“ (Summer, 1957), ist zwar auf der richtigen Spur, macht aber einen eher verstörten und zweifelnden Eindruck:

The ending of *Pincher Martin* is a major puzzle (...) What exactly has happened? He has somehow got his seaboots back on again. (...) On the level of sheer physical narrative, this is impossible. It is therefore a symbol of the supernatural. Are the seaboots the grace of God? If so, has the whole spell on Rockall been an allegory of purgatory? It may have, and a fine allegory too²⁷.

Zuletzt Hilary Corke in „Encounter“ (Feb. 1957): Sie bat Golding gar, doch in zukünftigen Ausgaben den letzten Satz des Romans – “He didn’t even have the time to kick off his seaboots.” – ersatzlos zu streichen²⁸: eben jenen Satz, an dem doch der ganze Roman hängt! Golding muß sich angesichts solcher Rezeption gefühlt haben wie die Angebetete in Eliots *Prufrock*-Gedicht, die wiederholt beteuert:

That is not it at all
That is not what I meant at all.

III.

Ich nähere mich nun der Beantwortung der ersten der oben aufgeworfenen Fragen: Von welcher Machart ist ein literarischer Text, der eine von den Absichten des Autors so frappierend abweichende Lesart provoziert?

Ich hatte bereits darauf hingewiesen, daß *Pincher Martin* fast durchgehend in der personalen Erzählsituation gehalten ist, Christopher Martin also als Reflektorfigur fungiert, mit deren Bewußtseinsstrom (und nichts anderem) wir es zu tun haben. Nur ganz vereinzelt stößt man auf Passagen oder gar einzelne Sätze, bei denen sich der Verdacht einstellen könnte, eine auktoriale Stimme mische sich von „außen“ kommentierend und ordnend ein (z. B. *PM*, 22, 91, 161)²⁹. Die Regel ist jedoch, daß der Leser vollkommen auf dieses schwankende Bewußtsein angewiesen ist, ja, in ihm gefangen ist. “Here the reader”, heißt es bei Virginia Tiger zu *Pincher Martin*, “is even further limited (...). Within the tormented hero consciousness shrinks and expands; his senses report and distort, his memory intermittently corrupts”³⁰.

So wird der Leser gleichsam in die Situation des Protagonisten gezwungen: Er muß die disparaten Daten selbst ordnen, sich einen Reim auf das Fremde und Chaotische machen, wie Pincher Martin. Erleichtert wird diese Identifikation noch durch die zahlreichen, wenn auch unauffälligen Stellen, an denen der Diskurs ohne besondere Markierung kurz von der dritten in die erste grammatische Person wechselt. Auch die ausnahmslose Verwendung des *past tense* wirkt dieser Verschmelzung von Leser- und Protagonistenstandpunkt nicht entgegen: Das Präteritum scheint hier deutlich in präsentischer Funktion zu stehen (vgl. bes. Kap. 1–3).

Bemerkenswert ist nun, daß beides – Identifikation *wie* Verunsicherung des Lesers – primär über diesen *Modus* der Erzählsituation (also „Reflektor“ statt „Erzähler“) erzielt wird, denn das sprachliche Material ist „an sich“ recht harmlos und unverbindlich: Das Vokabular ist auffallend einfach, präzise, konkret, die Syntax hochgradig parataktisch. Hier ein Beispiel für diesen einfachen Stil, der doch das Gemeinte verunklart:

Something was coming up to the surface. It was uncertain of its identity because it had forgotten its name. It was disorganized in pieces. It struggled to get these pieces together because then it would know what it was. There was a rhythmical noise and disconnection. The pieces came shakily together and he was lying sideways on the rock and a snoring noise was coming from his mouth. There was a deep feeling of sickness further down the tunnel. There was a separation between now, whenever now was, and the instant of terror (*PM*, 167).

Wenn Michael Quinn schreibt, es sei quälend, *Pincher Martin* zu lesen³¹, so nicht etwa, weil Golding ein schlechter Schriftsteller wäre. Ganz im Gegenteil: Meisterhaft zwingt er durch seine personale Perspektive den Leser in eine Nähe zum fiktionalen Kosmos, die durchaus etwas Körperliches an sich hat.

Der Schlußsatz des Romans macht jedoch, wie gesagt, eine Re-Interpretation des Gelesenen, ja des Themas überhaupt erforderlich: Was zuvor als heroisch und bewundernswert angesehen werden konnte – der Überlebenskampf eines Schiffbrüchigen –, stellt sich nun als eigentlich gemein und verächtlich heraus: die trotzigte Weigerung eines niedrigen Bewußtseins, die Tatsache des Todes zu akzeptieren. Jeder Pluspunkt des ersten, naiven Lesedurchganges wird im Rückblick zu einem Minuspunkt. Golding hat kurz vor Spielende die Regeln geändert, er hat das Vertrauen des Lesers in die einmal vermeinte Kohärenz des Textes mißbraucht. Durch einfache Kontextänderung wird die Bedeutung des scheinbar sicher Gegebenen radikal verändert – ein Vorgang, der aus der Wahrnehmungspsychologie längst bekannt ist:

TAE
CAT

Der Leser, der das mittlere Zeichen der ersten Buchstabengruppe kontextbedingt als H gelesen hat, wird von Goldings Schlußsatz, der einen *neuen* Kontext entwirft, belehrt, daß es sich „in Wirklichkeit“ um ein A gehandelt habe.

Findet hier ein Gestaltungsprung statt oder wird hier mit dem Leser umgesprungen? Sicher: Da gab es Andeutungen zuvor, daß Pincher Martins Universum merkwürdig unreal war – doch das ließ sich als Verformung *in diesem Bewußtsein* deuten. Sicher: Da gab es immer wieder Sätze, in denen die Rede davon war, der Körper habe sich ganz woanders befunden als das dazugehörige Bewußtsein (PM, 8, 10, 16, 22, 40) – man las sie als Beschreibung eines extremen Empfindungszustandes, nicht jedoch als Hinweis auf eine *post mortem* Verfassung (zumal dann ausnahmslos ein durchaus leidensfähiger, real wirkender Körper anschließend wieder eingeführt wurde).

Der Einwand, diese Hinweise auf Pincher Martins „wirklichen“ Zustand hätten doch etwas deutlicher ausfallen können, verkennt jedoch vollkommen die *Logik des Textes*: Der Leser *sollte* meinen, es handele sich um einen Überlebenskampf, er *sollte* sich in derselben Situation befinden wie der Protagonist, er *sollte* in die Identifikation mit seiner Lage gelockt werden – nur um hinterher um so schonungsloser die Verächtlichkeit dieses Kampfes, den er zu *seiner* Sache gemacht hatte, vor Augen geführt zu bekommen. Der Irrweg des Lesers scheint im Text selbst vorgezeichnet. Er führt am Ende nicht allein zu einem mehr oder minder neutral abzuwickelnden Kode-Wechsel, wie Samuel Hynes meint, wenn er schreibt: “(...) the symbolic meaning is more difficult to grasp, because it appears in the final chapters [*sic!*] as a new interpretation of data which we have already interpreted in a conventional, realistic way³²”. Nein, vom Leser wird *darüberhinaus* der schwierige Abschied von einer teuren Illusion verlangt, eine echte Umkehr, denn der Text hat ihn, durch kunstvoll geplante Assoziation mit Pincher Martin, in gewissen Sinne verleitet, „schuldig“ zu werden; eine Umkehr – und eine Anerkennung der neuen Spielregel des Textes, daß es eine Existenz nach dem körperliche Tode geben soll.

Technisch – um das als Antwort auf meine Frage nach der Machart des Textes festzuhalten – technisch ist der Fall klar: *Pincher Martin* läßt sich durchgehend, klammert man den Schlußsatz aus, auf *zwei gleich stimmige Weisen* lesen; erst der Schlußsatz macht den Roman *eindeutig* und zwar in der Weise, die man nicht als die *näherliegende* eingeschätzt hätte, auf die man vielleicht gar nicht einmal gekommen wäre. So hart es klingt: Nur wer den Schlußsatz ignoriert oder sich seine Konsequenzen nicht vergegenwärtigt, kann den Text anders lesen als Golding es wollte.

Das heißt nun aber nicht, daß damit die Streitfrage „Autor oder Text?“ zugunsten des ersteren entschieden sei. Es ist nach wie vor der *Text*, der solche Lesart erzwingt – ganz gleich, was Golding dazu sagt; und die ersten Rezensenten haben unrecht, *nicht* weil sie der Autorenintention widersprechen, sondern weil sie den *Text* nicht aufmerksam gelesen haben. *Pincher Martin* ist, in diesem Punkt, ein schon anachronistisch anmutender eindeutiger, didaktischer, religiöser Roman: „Pincher Martin“, konstatiert Virginia Tiger, “offers a detailed programme of the necessity for religious belief”³³. Der *Text* – nicht erst der Autor – läßt keinen Bedeutungsspielraum³⁴.

Wenn aber die Machart des Textes (soweit skizziert) ein Mißverständnis zwar nicht *ausschließt* – welcher Text könnte das? –, doch andererseits ein solch tiefgreifendes Mißverständnis bei einigermaßen aufmerksamer Lektüre auch nicht

gerade nahegelegt wird, dann gewinnt meine zweite Frage enorm an Bedeutung, sie wird zur *entscheidenden* Frage: Wieso kommt es *trotz des Textes* zu solch extremen Abweichungen in der Rezeption? Wie ist die Rezeptions-Situation zu bestimmen, in der so etwas möglich ist? Wo liegt, mit anderen Worten, die *Logik dieses Mißverständnisses*?

IV.

Viele der frühen Rezensenten, die sich, wie gezeigt, recht ungenau gelesen hatten, aber auch eine beträchtliche Zahl der nachfolgenden Kritiker, denen solch grobe Schnitzer nicht vorgehalten werden können, sahen in Pincher Martin eine (zumindest in Teilen) bewundernswerte Heldenfigur³⁵, nicht aber den grundverdorbenen Schurken, den Golding gezeichnet haben wollte: "In fact, I went out of my way to damn Pincher as much as I could by making him the nastiest type I could think of, and I was very interested to see how critics all over the place said, 'Well yes, we are like that'"³⁶. Ich denke, für diese unterschiedliche Wertung gibt es drei Gründe, die uns, in einer Staffelung, vom Text fort und hin zur besonderen Rezeptionssituation führen:

Zum ersten ein Dilemma, das sich aus der gewählten Erzählsituation ergibt, also ein durchaus noch technisch zu nennender Aspekt: Ist einmal – aus guten Gründen – Christopher Martin als Reflektorfigur eingeführt, können sämtliche Informationen über sein übles Vorleben nur als "flashbacks" desselben Bewußtseins „eingegeben“ werden, d. h. dieser angeblich so unmoralische Mensch verfügt über ein ganz außerordentlich *moralisches* Erinnerungsvermögen³⁷. Je schwärzer Golding Pinchers *vita* färbt, desto bemerkenswerter scheint uns ein Gedächtnis, das offenbar ausschließlich Missetaten und Verfehlungen des eigenen Lebens gespeichert hat. Golding hat sich in eine erzähltechnische Zwickmühle manövriert.

Zum zweiten verliert Golding selbst dort, wo er zunächst Erfolg zu haben scheint in seinem Bemühen, Christopher Martin als ekelhaften Bösewicht zu präsentieren. Da Christopher Martin *nur* böse ist – und nichts sonst –, büßt die Figur an Glaubwürdigkeit ein. Sie erinnert in ihrer Eindimensionalität – Christopher Martin = Pincher – an eine mittelalterliche *Vice*-Figur, konkret: die Habgier, wie Golding selbst einräumte, als er sein Buch als "a straightforward morality play" charakterisierte³⁸. "Macbeth", heißt es dazu bei Kinkead-Weekes und Gregor, "is a complex man who becomes a monster, Pincher is always a monster"³⁹ – und als solches als *realistische* Figur nicht ernst zu nehmen, als *allegorische* Figur aber schon wieder mit einem paradox scheinenden Sympathie-Potential ausgestattet, von dessen Wirkung die Geschichte des englischen Dramas zu berichten weiß.

Zum dritten – und damit sind wir außerhalb des Textes und bei dem entscheidenden übergeordneten Grund, nämlich der konkreten Rezeptions-Situation – scheint Golding mit den Eigenschaften des Egoismus, des Halten-wollens und mit dem Bild des Ausharrens auf einer Felseninsel kein „objektives Korrelat“ gefunden zu haben, das für einen Rezipienten des mittleren und späten 20. Jahrhunderts glaubwürdig und mit Notwendigkeit die Vorstellung der Verdammnis

heraufbeschwören könnte. Margaret Walters hat diesen dritten Punkt fein herausgearbeitet:

We feel (...) the resource and courage – the vitality – in Martin's fight for life, even as we recognize his egoism; in fact, the egoism, which the book claims damns him, emerges as a necessary condition of that vitality. Such a struggle for life cannot, I think, serve as an image of damnation and spiritual death; it suggests possibilities and moral complexities that the author's thesis, the controlling pattern, fails to comprehend. The latter actually constricts and simplifies the dramatic material, preventing it from speaking its own meaning⁴⁰.

Dieselbe These vertritt auch Clive Pemberton, wenn er formuliert: "(...) there is a sense in which the artistic impact of the book is greater than its conscious design"⁴¹.

Steckt also doch mehr im Text als Golding beabsichtigte? Liegt in dem sog. „Mißverständnis“ vieler Leser, die eine *Spannung* empfinden zwischen Martins Heroismus und seinem fragwürdigen Charakter⁴², die *schwanken* zwischen Abscheu und Respekt, ein sehr viel *tieferes* Verstehen des Textes, auch eines, das die Leser viel mehr aufrührt und betrifft als die einfache Formel des Autors, Pincher Martin sei ein schlechter Mensch gewesen und müsse deshalb nach dem Tode entsprechend leiden? Goldings Text – in sich eindeutig – läßt in der Tat *eine* entscheidende Lücke für ein „fruchtbares Mißverständnis“ – die Lücke der *Wertung der entworfenen Situation*, und sein Publikum füllt sie – selbst wenn es, anders als die frühen Rezensenten, die übergeordnete Text-Spielregel anerkennt – nach eigenem Urteil: Der Todeskampf, der stolze Trotz gegen das Ende, *erhöht* den Protagonisten, gleich, was er zuvor verbrochen hat. Und mit dieser der Autorenintention vollkommen widersprechenden Wertung, die gleichsam in den Text injiziert wird, entfaltet dieser eine Dynamik und eine vielschichtige Problematik, die sich tatsächlich erheblich von der Einsträngigkeit und der Stasis in der Deutung des Autors unterscheiden. Das Publikum will keine allegorische Figur, sondern seinen „shabby Prometheus“⁴³, seinen „Seaman Prometheus“⁴⁴ – es will seinen absurden Helden.

Atlas, Ajax, Prometheus – das sind Rollen, in die Christopher Martin in seinem Überlebenskampf schlüpft (*PM*, 127, 143, 160, 162, 164, 175, 189, 192), Identifikationsfiguren, die seinem aussichtslosen Ringen einen Abglanz mythischer Größe verleihen sollen. Golding meint das sicherlich ironisch: Ausgerechnet der größte Egoist spielt als „Prometheus-Pincher“⁴⁵ den selbstlosen Menschheitswohlthäter, Menschheitsbefreier, den *für andere* Leidenden, den mythischen Lieblingsheros der Aufklärung, des Liberalismus, der Romantik und der radikal-demokratischen bürgerlichen Revolution!

Aber gewinnt denn nicht Christopher Martin in seinem unbeugsamen Trotz, seinem einsamen Kampf gegen diesen unerbittlichen Vater-Gott und Todes-Gott tatsächlich prometheische Größe⁴⁶? Schon bei Aischylos ist der Titanensohn Prometheus – „der Vorausdenkende“, „der Vorauswissende“ – edler Rebell gegen die ungerechte Gewaltherrschaft des brutalen Tyrannengottes Zeus⁴⁷. Der Feuer- und Kulturbringer Prometheus erduldet, an *seinem* Felsen, die maßlose Rache des zornigen Gottes für seine Menschenfreundlichkeit, er duldet, wie Karl

Philipp Moritz schreibt, „an den Felsen geschmiedet, in seiner Person die Qualen des Menschengeschlechts, das ihm seine Bildung dankte, die immerwährende Unruhe und die rastlose, stets unbefriedigte Begier des Sterblichen. – Es ist der vom [Zeus] gesandte Geier, der dem Prometheus an der immer wieder wachsenden Leber, dem Sitz der Begierden, nagt“⁴⁸. – Ein trotziger Heros, der nicht Gott sein will, sondern sich auf die Seite des Menschen geschlagen hat:

Ich will nicht, sag es ihnen!
 Und kurz und gut, ich will nicht!
 Ihr Wille gegen meinen!
 Eins gegen eins,
 Mich dünkt, es hebt sich⁴⁹!

– das ist der furiose Beginn von Goethes Prometheus-Fragment von 1773. Und die Quelle solchen Trotzes, solcher Eigenständigkeit? Goethes Prometheus-Gedicht vom Folgejahr nennt sie:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
 Mit Wolkendunst!
 Und übe, Knaben gleich,
 Der Diesteln köpft,
 An Eichen dich und Bergeshöhn!
 Mußt mir meine Erde
 Doch lassen stehn,
 Und meine Hütte,
 Die du nicht gebaut,
 Und meinen Herd,
 Um dessen Glut
 Du mich beneidest.

 Ich kenne nichts Ärmer's
 Unter der Sonn' als euch Götter.
 Ihr nähret kümmerlich
 Von Opfersteuern
 und Gebetshauch
 Eure Majestät
 Und darbtet, wären
 Nicht Kinder und Bettler
 Hoffnungsvolle Toren⁵⁰.

Das „Ich“ – mit dem Goethes Gedicht endet – und sein *Wille* gegen einen unge-rechten Gott, das übermächtige Schicksal. Und nun *Pincher Martin*: „Will like a last ditch. Will like a monolith. (...) The will could resist.“ (*PM*, 163, 176) – ein Wille, der sich seine eigene Welt baut, ja, seine eigene Existenz erzwingt: „The existence [Pincher Martin] enjoys is a figment of his will only“⁵¹. Und wie im Mythos der unbeugsame Prometheus schließlich befreit wird, weil er um das Geheimnis von Zeus' Ende weiß, so ist auch Pincher Martins Vernichtung nicht ausgemacht, existiert er doch – entgegen dem „gnadenlosen Mitleid“ –, so lange sein freier Wille ausharrt⁵².

Daß eine literarische Figur sich derart von der Intention ihres Autors löst, ist in der englischen Literaturgeschichte nicht ohne Präzedenzfall. Miltons Satan in *Paradise Lost* ist wohl das herausragende Beispiel⁵³. Spätestens seit der radikal-demokratische Romantiker P. B. Shelley – Verfasser des Freiheits-Dramas *Prometheus Unbound* (1820) – in romantisch-revolutionärer Umwertung in Satan den wahren Helden von *Paradise Lost* sah⁵⁴, Miltons Gott aber unmoralisch und grausam nannte, ist diese alternative Lesart des großen National-Epos als eine *mögliche* anerkannt. Und so führt sich Satan in seiner ersten Rede im ersten Buch von *Paradise Lost* ein:

(...) What though the field be lost?
All is not lost; the unconquerable *will*,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield:
And what is else not to be overcome?
That glory never shall his wrath or might
Extort from me⁵⁵. [Hvhbg. CB].

Die Parallele ist unübersehbar. Shelleys eigener Prometheus ist übrigens – es kann hier nur angedeutet werden – auch eine aufgeklärte Luzifer-Figur, ein Fürst der lichten Vernunft, der selbstlos gegen göttliche Unterdrückung und Tyrannei antritt⁵⁶. Der „mißverständene“ Pincher hat illustre Ahnen.

Mittlerweile wird sich mancher Leser wohl ziemlich sicher sein, daß der Titel dieses Aufsatzes vollkommen falsch gewählt ist – denn bislang hat er zwar einiges zu Golding, Pincher Martin und Prometheus gehört, nichts aber zu Sisyphos. Dahinter steht jedoch eine auktoriale Intention ...

Sisyphos – *se-sophos* – der sehr weise, der schlaueste aller Menschen⁵⁷, wie Prometheus eine „trickster figure“ der griechischen Mythologie⁵⁸, ist bekannt dafür, daß er sich keck mit dem Tod anlegte – und ihn gerissen überwand, gleich zweimal: Einmal, indem er Thanatos fesselte, woraufhin keiner mehr starb, auch die Todkranken nicht; dann, indem er, unter dem Vorwand, seine Frau zur Ordnung rufen zu müssen, die Unterwelt verließ, sein Versprechen, zu Hades zurückzukehren, aber lachend brach. So etwas verzeihen die Götter nicht. Zur Strafe für diese und andere Respektlosigkeiten mußte er, wie es heißt, unablässig einen großen Felsen „einen Hügel hinaufrollen; wenn er ihn fast bis zur Spitze gebracht hatte, rollte er immer wieder hinunter“⁵⁹ – in Kerényis Deutung eine symbolische Verdoppelung seiner Un-Tat, „das Bild des ewig vergeblichen Bemühens, das Los aller Sterblichen von sich abzuwälzen“⁶⁰. Albert Camus hat diesen Sisyphos zur Leitfigur seiner existentialistischen Philosophie gemacht. Gerade die Auflehnung gegen das Übermächtige gibt der menschlichen Existenz Würde:

Diese Auflehnung gibt dem Leben seinen Wert. (...) Für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel als die Intelligenz im Widerstreit mit einer ihm [*sic!*] überlegenen Wirklichkeit. Das Schauspiel des menschlichen Stolzes ist unvergleichlich. Alle Entwertungen können ihm nichts anhaben⁶¹.

So in *Pincher Martin*:

Intelligence. Will like a last ditch. Will like a monolith. Survival. Education, a key to all patterns, itself able to impose them, to create. Consciousness in a world asleep. (PM, 163).

Wieder Camus:

Dieser Mythos ist tragisch, weil sein Held bewußt ist (...) Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Prolet der Götter, kennt das ganze Ausmaß seiner unseligen Lage: über sie denkt er während des Abstiegs nach. Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann (...). [Das Absurde] vertreibt aus dieser Welt einen Gott, der mit dem Unbehagen und mit der Vorliebe für nutzlose Schmerzen in sie eingedrungen war. Es macht aus dem Schicksal eine menschliche Angelegenheit, die unter Menschen geregelt werden muß. Darin besteht die ganze verschwiegene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache. (...)

(...) Sisyphos [lehrt] uns die größere Treue, die die Götter leugnet und die Steine wälzt. (...) Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen⁶².

Christopher Hadley Martin ist ein Sisyphos, indem er gegen die Ungeheuerlichkeit seines Todes ankämpft und gegen die Absurdität des Seins sein eigenes Dennoch setzt, es dadurch erst, in dieser Auflehnung, zu *seinem* macht.

Ist *Pincher Martin*, bei dieser „Geworfenheit“ seines Protagonisten „an einen seinem Willen entzogenen Ort“ (Heidegger), etwa ein existentialistischer Roman? Wohl kaum. Goldings *Pincher Martin* scheint mir eher der *Gegentext* zu Camus' *Mythos von Sisyphos* zu sein, ein Purgatoriums-Roman, der die Nichtigkeit und Würdelosigkeit des Individuums propagiert. Golding hat für *seinen* Sisyphos nur Hohn und Verachtung übrig; sein Roman sei, und das muß wohl auch „the preferred reading“ sein, „a blow on behalf of the ordinary universe, which I think on the whole likely to be the right one (...)“⁶³. Wie Milton verfolgt auch Golding das Ziel, „to justify the ways of God to men.“ Wenn aber immer wieder seine Leser – den Text wider den Strich lesend und des Autors insinuierte Wertung zurückweisend – ihrem Helden die versagte Achtung doch zukommen lassen (vielleicht, weil sie nicht so sicher sind, daß diese Welt die rechte sei), so sagt dies weniger über den Text dieses orthodox-religiösen Romans und seine Schlupflöcher aus als über die konkrete Rezeptions-Situation in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der es den Rezipienten offensichtlich schwerfällt, mit diesem Text *in der vom Autor gewünschten Weise* etwas anzufangen.

Die *praktische* Rehabilitation von Goldings *verächtlichem* Sisyphos durch eine „sympathisierende“ Rezeption scheint mir ein literarhistorisches Datum von erheblicher Aussagekraft – das auch von Golding selbst verstanden wurde: „(...) the mistake on my part was really one stemming from a miscalculation of the amount of straightforward theological knowledge which is still washing round with people (...)“⁶⁴. Doch nicht nur das, nicht nur ein Mangel an *Wissen*: „I think it was a miscalculation on my part of the degree to which people were going to go along with me on this one (...)“⁶⁵. – auch ein Mangel an *Bereitschaft*, einem Gott-

Autor, wie John Fowles sagen würde⁶⁶, zu folgen, der sein gottloses literarisches Geschöpf endlos quält, ohne Mitleid, weil es „schuldig“ ist. Doch *diese* Autorenintention scheint mir eher eine Frage der Biographie und der Psychologie als eine der Literaturwissenschaft zu sein⁶⁷.

¹ Norman Page in ders. (Hg.), *William Golding: Novels, 1954–1967: A Casebook*, Basingstoke/London, 1985, 17.

² Zitiert nach E. C. Bufkin, *The Nobel Prize and the Paper Men: The Fixing of William Golding*, *Georgia Review*, 39 (1985), 55–65, hier 59/60.

³ William Golding, *The Hot Gates and Other Occasional Pieces*, London, 1965, 100/101.

⁴ W. K. Wimsatt/M. C. Beardsley, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954, 3–18, hier 18. Der Aufsatz erschien zuerst in der *Sewanee Review*, 54 (1946).

⁵ Wimsatt/Beardsley, *Verbal Icon*, 4.

⁶ *Critics on Criticism: G. Wilson Knight in Conversation with Andrew Gurr*, eine Interview-Cassette des British Council.

⁷ Ebendort.

⁸ Vgl. Samuel Hynes, *William Golding*, New York/London, ²1968, 4.

⁹ Zitiert nach Jack I. Biles, *Talk: Conversations with William Golding*, New York, 1970, 52.

¹⁰ Vgl. Biles, *Talk*, 53.

¹¹ Golding in Biles, *Talk*, 53.

¹² George Steiner, *Viewpoint: A New Meaning of Meaning*, TLS, 8. 11. 1985, 1262, 1275, 1276, hier 1262.

¹³ Samuel Hynes in William Nelson (Hg.), *Golding's Lord of the Flies: A Source Book*, Indianapolis/New York, 1963, 74.

¹⁴ Howard S. Babb, *The Novels of William Golding*, Columbus, Ohio, 1970, 65.

¹⁵ Hynes, *Golding*, 23.

¹⁶ Page in ders. (Hg.), *Golding*, 12. Vgl. Virginia Tiger, *William Golding: The Dark Fields of Discovery*, London, 1974, 107.

¹⁷ Babb, *Golding*, 65.

¹⁸ Zitiert nach Arnold Johnston in Jack I. Biles/Robert O. Evans (Hg.), *William Golding: Some Critical Considerations*, Lexington, 1978, 103.

¹⁹ Peter Green in Page (Hg.), *Golding*, 24/25.

²⁰ Frank Kermode in Page (Hg.), *Golding*, 50.

²¹ W. J. Harvey in Page (Hg.), *Golding*, 26.

²² Zitiert wird nach William Golding, *Pincher Martin*, London, 1956, repr. 1984, im folgenden *PM* abgekürzt.

²³ Zitiert nach Frank Kermode, *The Novels of William Golding*, *International Literary Annual*, 3 (1961), 11–29, hier 22/23.

²⁴ Zitiert nach James R. Baker, *William Golding: A Critical Study*, New York, 1965, 39; auch in Leighton Hodson, *William Golding*, Edinburgh, 1969, 68.

²⁵ Zitiert nach Page (Hg.), *Golding*, 25.

²⁶ Zitiert nach Page (Hg.), *Golding*, 25.

²⁷ Wayland Young in Nelson (Hg.), *Lord of the Flies*, 21/22.

²⁸ Zitiert nach Page (Hg.), *Golding*, 25.

²⁹ Vgl. zur Erzählsituation Mark Kinkad-Weekes/Ian Gregor, *William Golding*, London, 1967, 124; Stephen Medcalf, *William Golding*, Harlow, Essex, 1975, 19; Babb, *Golding*, 68, allerdings mißverstehend, da er von der 3. grammatischen Person auf eine auktoriale Erzählsituation schließt!

³⁰ Tiger, *Golding*, 112.

³¹ Michael Quinn, *An Unheroic Hero: W. Golding's "Pincher Martin"*, *Critical Quarterly*, 4 (1962), 247–256, hier 247.

- ³² Hynes, *Golding*, 24.
- ³³ Tiger, *Golding*, 102.
- ³⁴ Vgl. Tiger, *Golding*, 133; Babb, *Golding*, 94.
- ³⁵ Vgl. Baker, *Golding*, 38; C. B. Cox, *William Golding's "Pincher Martin"*, Listener, 71 (1964), 430/431, hier 430.
- ³⁶ Baker, *Golding*, 39.
- ³⁷ Vgl. Quinn, *Unheroic Hero*, 253.
- ³⁸ Vgl. Tiger, *Golding*, 115; Cox, *Pincher Martin*, 431.
- ³⁹ Kinkead-Weekes/Gregor, *Golding*, 157.
- ⁴⁰ Margaret Walters in Nelson (Hg.), *Lord of Flies*, 102/103.
- ⁴¹ Clive Pemberton, *William Golding*, London, 1969, 16.
- ⁴² Vgl. Babb, *Golding*, 67; Bernard S. Oldsey/St Stanley Weintraub, *The Art of William Golding*, New York, 1965, 99/100; Peter Green in Page (Hg.), *Golding*, 90.
- ⁴³ Ronald Bryden nach Page (Hg.), *Golding*, 25.
- ⁴⁴ So die Überschrift des Kapitels zu *PM* in Oldsey/Weintraub, *Golding*.
- ⁴⁵ Peter Green in Page (Hg.), *Golding*, 91.
- ⁴⁶ Vgl. John Bowen in Nelson (Hg.), *Lord of the Flies*, 58.
- ⁴⁷ Vgl. Michael Grant/John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München, 1980, s. v. *Prometheus*; Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek, 1974, s. v. *Prometheus*; Jan Kott, *Gott-Essen: Interpretationen griechischer Tragödien*, München/Zürich, 1975, 11–49; Robert Graves, *The Greek Myths*, 2 vols., Harmondsworth, 1979, vol. 1, 143ff. *et passim*; G. S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth, 1982, 136–143.
- ⁴⁸ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* (1791), Frankfurt/M., 1979, 33.
- ⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke – Hamburger Ausgabe*, München 1981, Bd. 4, 176.
- ⁵⁰ Goethe, *Werke*, Bd. 1, 44/45.
- ⁵¹ Peter Green in Page (Hg.), *Golding*, 89.
- ⁵² Vgl. *An Interview with William Golding*, Twentieth Century Literature, 28 (1982), 130–170, hier 143.
- ⁵³ Zu Satan/Pincher Peter Green in Nelson (Hg.), *Lord of the Flies*, 183; Hodson, *Golding*, 71; Cox, *Pincher Martin*, 431.
- ⁵⁴ Vgl. P. B. Shelley, *Defence of Poetry and Preface zu Prometheus Unbound*.
- ⁵⁵ Douglas Bush (Hg.), *The Portable Milton*, Harmondsworth, 1982, *Paradise Lost*, I, 105–111.
- ⁵⁶ Vgl. Kott, *Gott-Essen*, 45.
- ⁵⁷ Vgl. Graves, *Greek Myths*, s. v. *Sisyphos*; Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, 2 Bde., München, 1979, Bd. 2, 67.
- ⁵⁸ Kirk, *Nature of Greek Myths*, 50, 104.
- ⁵⁹ Hazel/Grant, *Lexikon*, s. v. *Sisyphos*.
- ⁶⁰ Kerényi, *Mythologie*, Bd. 2, 69.
- ⁶¹ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos: Ein Versuch über das Absurde* (1942), Reinbek, 1984, 50.
- ⁶² Camus, *Sisyphos*, 99, 100, 101.
- ⁶³ Zitiert nach Hodson, *Golding*, 69/70; auch bei Kermode in Page (Hg.), *Golding*, 50/51.
- ⁶⁴ Golding in Biles, *Talk*, 70.
- ⁶⁵ Golding in Biles, *Talk*, 70.
- ⁶⁶ Vgl. John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Kapitel 13.
- ⁶⁷ Es sollte, wenn es auch für das hier behandelte Thema unwesentlich ist, nicht unerwähnt bleiben, daß Golding selbst seine Haltung zur Frage der Autorenintention und der Verbindlichkeit auktorialer Interpretationen, wie oben bereits angedeutet, im Laufe der Zeit ganz erheblich geändert hat. Vgl. etwa seine Ausführungen in seinem

Vortrag *Fable*: "I no longer believe that the author has a sort of *patria potestas* over his brainchildren. Once they are printed they have reached their majority and the author has no more authority over them, knows no more about them, perhaps knows less about them than the critic who comes fresh to them, and sees them not as the author hoped they would be, but as what they are." (Golding, *Hot Gates*, 100).

Vgl. gleichfalls seine späteren Interview-Äußerungen: "(...) if there *is* a meaning to the books, then it's gone by the time you've written the book; otherwise, there wouldn't be any point in writing the book, in a sense. The book must be some kind of a deed at some particular moment, and the man who writes the book is surely the last possible person to be able to tell you anything about it. (...) Now I have a kind of standard remark that I make for students when they write me letters. I write back and say 'What is in a book is not what the author thought he put in, but what the reader gets out of it; so your guess is as good as mine.' That is really what I tell them, and I think it is true." (Biles, *Talk*, 56, 58).